شرحِ تقلید

نگاهی به نمایشگاه هنر مفهومی در ایران

افسانه آخوندی

در تابستان ۱۳۸۰ شاهدِ نمایشِ آثار گروهی از هنرمندان عرصهٔ تجسمی در گالری برگ و موزهٔ هنرهای معاصر بودیم. پیش از این با آثاری پراکنده تحت عنوان «اینستالیشن»[1] و «پروفورمنس آرت»[2] در گالری برگ روبه‌رو بودیم. اما امسال به شکل وحدت یافته‌تر، برای اولین بار به نمایش درآمدند. طبیعی است که پس از عسرت تام، نیم گشودگی در جهات متفاوت سبب شد تا به فضایی سطحی دست بیابیم که بیشتر جنبهٔ اعلام حضور داشته باشد.

گالری برگ

از چهارم تا بیست و ششم تیرماه آثار سی و دونفر از هنرمندان در گالری برگ به‌نمایش درآمد. این نمایشگاه با پوستر شبه‌دادایی و نگارش کلمهٔ «کانسپت» (که نادرستی واژه برهمگان مشخص است) و با توضیحاتی دربارهٔ «هپنینگ»[3] و «کانسپچوال»[4] و نیز با اعلان‌هایی نظیر: «اجرای هپنینگ با عنوان نذرِ هنر مورد استقبال فراوان بینندگان قرار گرفت» و «در روز اول، این نمایشگاه با استقبال بی‌سابقه‌یی روبه‌رو گردید.» خبر از گالری تجربی‌یی می‌دهد که نمایشگه آثار نوآمده در چهار سالن می‌باشد. نکتهٔ اصلی این‌جاست که فضای معماری این گالری تجربی نتوانسته ارتباط چندانی با آثار برقرار کند. با فشرده شدن نام هنرمندان زیر واژهٔ کانسپت، نمایش آثار سه‌بعدی و اشیاء انتخاب شده از سوی هنرمند در صحنه‌یی قرار می‌گیریم که از واقعیت هنر تجسمی امروز ما حکایت می‌کند. و آن شتابزدگی در امری است که زمانش طی شده است.

طبیعتِ آثار به‌نمایش درآمده به گونه‌یی است که می‌باید برای مطالعه دقیق‌تر در رده‌های مشخص گنجانده شوند.

- آثاری که نمایانگر فضای روزمره می‌باشند و شاخص‌ترین آن‌ها اثر افشان کتابچی است. وی با به‌کارگیری عناصری نظیر دستکش ظرفشویی، زنجیر، سیم خاردار، ابر اسکاچ و... حجم ممتد خود را شکل می‌دهد. از فضای خارجی، با متن «سرنخ را بگیر و بیا» آغاز شده و در هر چهار سالن جریان می‌یابد. در این میانه با همان عناصر به نقاط توقفی می‌رسیم که پیام‌های طنزگونه را منتقل می‌سازند، عمدتاً از ابزارهای روزمرهٔ زنانه حکایت می‌کنند و در نهایت به تابلوی The End می‌رسیم که بانمایه‌یی در قالب دستکش، به‌حالت اسارت و مرگ در اثر جریان‌های روزمره، به پایان می‌رسد.

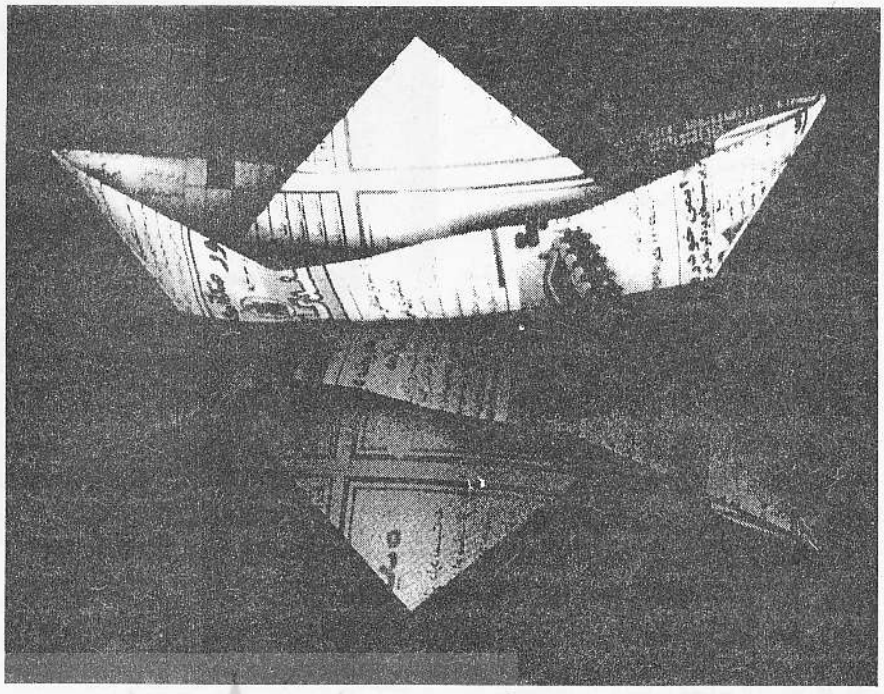
- آثاری که چشم‌اندازی از طبیعت یا در تقابل با طبیعت را نمایان می‌سازند. انسان توتم وار «آرش یداللهی» در این خصوص پیام ویژه‌اش را با پارادوکسی از فراسوی اثر منتقل می‌سازد. و انتحار هویتیِ خویش را با نشانه‌یی از طبیعت و ضد طبیعت به نمایش می‌گذارد.

- آثاری که فضایی محصور را به خود اختصاص داده‌اند و همانند اثر ابوالفضل لیره، با عنوان «فرصتی برای حضور»؛ توسط مکعب مستطیلی در کنج این امکان را به مخاطب می‌دهد تا از سوراخی به عالم درون اثر نظاره کند. و از سیاهی، سبزی و نور را تجربه کند.

- آثاری که متن را به مثابهٔ بخشی از اثر هویدا می‌سازند: در این آثار هیچ ارتباطی میان معنا و اثر و متن یافت نمی‌شود. متن یا جنبهٔ تزئینی به خود می‌گیرد و یا همچون بیانیه‌یی تقلیدی به نگارش درآمده است. در برخی از کارها هم به‌کارگیری اشیاء آماده و اشیاء ساخته شده توسط هنرمند و نصب کردن آن در فضا به انضمام مفاهیمی که در فراسوی اثر هنری قرار می‌گیرد، هویت خلاق و روش‌های ویژه هنرمند را مشخص می‌سازد. اما پرسش این‌جاست که هنرمند با نمایش اشیایی این‌چنین و با چنین نحوهٔ اجرایی، چه مفهومی را برای تحقیق بخشیدن از قوه به حالت فعل توانسته ارائه کند؟

آیا نمایش تصویر برفک تلویزیون برای پنجمین بار در همین نمایشگاه تحت عنوان اینستالیشن، پرفورمنس، «کانسپت» و... خود، تقلیدی از پرسپکتیوهای مقلدانه هنرمندان دیگر در این دیار نمی‌باشد؟ هنرمندی که پیش از این شاهد نمایش آثار دوبعدی‌اش (بربوم) بوده‌ایم وامروز زیر چتر کانسپت، نقاشی‌اش را با تزریق خون در رگ مسیح کم جان‌اش و در قالب سه‌بعدی ارائه می‌کند، آیا نمایه‌یی از هنر تزریقی و وارداتی در جامعه ما نیست؟ کانسپچوال با ایده‌های هنری در جامعهٔ ما، چه تناسبی خواهد داشت؟ این تن پوش عاریتی از دههٔ ۱۹۶۰ تاکنون را چگونه برقامت امروزی خود متناسب خواهیم ساخت؟

آموخته‌ایم که جریان از دل حرکت سیال به‌وجود می‌آید. این سیالیت در جامعه‌یی دیگر به هپنینگ، پرفورمنس، و... منجر شد. آیا در مقطع ساکنی که اکنون در آن به سر می‌بریم، سرو کردن کاسهٔ آش نذری نام هپنینگ به‌خود می‌گیرد؟ آیا واژهٔ هپنینگ با تمامی پیشینه‌هایی دادایی و آنتی آرت جامعهٔ غربی، بر



بستری سنتی و مذهبی معنای خود را می‌یابد؟ چطور در «نذر هنر» کاسهٔ آش مبدل به هپنینگ شد؟ و سپس تـه‌ماندهٔ آش بـر ظـرف در فـضای گـالری مـبدل بـه اینستالیشن؟

موزهٔ هنرهای معاصر

با رسیدن اطلاعات خام به صورت درهم و برهم بر سطح چشم، و براساس آن تولید انبوه اثر هنری توسط جمع کثیری از هنرمندان جوان جامعه و یافتن جولانگهی برای ارائه آثار، آموختیم اگرچه در زمانه خویش با مسکن به رنگ روز شدن تسکین می‌یابیم به خواب عمیق می‌رویم، به بی‌ینال‌ها راه می‌یابیم و جوایز متعدد می‌گیریم، اما چشم زمانه خفتنی نیست؛ درد ریشه‌یی‌تر از آن است که با بوقلمون صفتی درمان‌اش دهیم.

در این نمایشگاه با اعلان‌هایی مواجه‌ایم که تازه مـی‌خواهـند هـنر مـفهومی را بـه خـوانش مـخاطب دربیاورند و فرهنگش را جا بیاندازند. یعنی متن نقش اطلاع‌رسانی فـوری بـه خـود مـی‌گیرد. در سـالن‌ها بـا تـیتری درشت جـریان مـی‌یابد. در آخـرین اعـلان خاطرنشان می‌شویم که «کانسپچوال هنر زنده است» و این کلامی است که در فراسوی هنر مرده‌یی که در موزه نمایش داده شده، یافت نمی‌شود. یکی از شاخص‌ترین آثار اطلاع رسان تخته سیاهی است که به نام «تعریف دیکشنری وارکانسپچوال آرت» معرفی می‌شود.

وقتی هنرمند آلمانی یوزف بویز[5] بر این باور بود که وظیفه‌اش به مثابهٔ یک هنرمند، آموزش و پرورش است. بدیهی است که در پرفورمنس‌هایش علاوه بر تدریس، از تخته وگچ و سایر ابزارهای نمادین استفاده می‌کرد. تخته سیاه را بستری برای ارائه ایدئولوژی و مفاهیم آموزشی، فرهنگی و سیاسی دورهٔ تاریخی خویش می‌دانست؛ در این فرآیند گفتارش نقش متن می‌یافت.

اما این تختهٔ سیاه پس از چندین دهه، عرصه‌یی شده است تا هنرمند حکایتِ طوطی‌واری از تاریخ هنر را برای مخاطب روایت کند. بر این تخته سیاه که طرح قـبول شـده از سـوی مـوزه مـی‌باشد «مـینی‌مال»[6]، «پست‌مینی‌مال»[7] ذکر شده و کانسپچوال از تبعات پست‌مینی‌مال معرفی شده است. در این میان آثار دو تن از هنرمندان می‌نیمالیست یعنی «دان فلی‌وین»[8] و «دانلد جاد»[9] تحت عنوان نخستین نمایشگاه هنر مفهومی ایران نمایش داده می‌شود؛ ای کاش این دو اثر به‌موقع سر از گنجینه بیرون آورده و نمایش داده می‌شد.

با کاردهای ممیز وارد مدخل آزمایش می‌شویم و تیزی کارد را بالای سرمان حس می‌کنیم. روبه‌رویمان عناصر نمادین مذهبی همچون ؛ علامت، پر سرخ و زنجیر دیده می‌شود. و پس از آن جدول ۸۱ خانه (۹×۹) منقوش به کف دست ۸۰ نفر از آفرینشگران هنرهای تجسمی با رنگ‌ها و نشانه‌های سنتی چیده شده است.

در سالن‌های پیشین نیز در اثر مشترک خسرو حسن‌زاده و صادق تیرافکن با آوردن کتیبه‌ها و شمایل‌های مذهبی عاشورا، بر حلب، بر طلق در سه وجه فضا به صورت تکرار شونده مواجه‌ایم و در دو وجه دیگر به تصویر درشت‌نمایی از انسان برمی‌خوریم که برای ستر عریانی خویش از همان حرزها و کتیبه‌ها استفاده کرده و حالت دوگانه‌یی را پیش آورده و مشخص نیست؛ حجابی برای عریانی‌اش گشته یا سانسوری تصویری! و بعد این پرسش به ذهن متبادر می‌شود؛ زیاده‌گوییِ مذهبی، سنت، اصالت و هویت چه تفاوت‌هایی می‌توانند با هم داشته باشند؟

از طرفی وقتی به گالری گروه ۳۰+ قدم می‌گذاریم تصور بر آن می‌رود که با ارکستری بصری مواجه خواهیم شد. اما این ظاهر امر است و در باطن همان تکنوازی مکرر به‌گوش می‌رسد. برای این گروه، صندلی دستمایه‌یی ابزاری است که دستمالی شده و به بستری برای نوشتن شعارهای روزمره مبدل گشته است. از میان این کارها صندلی‌های سایه‌نمای منیژه صحی و شهناز زهتاب در عین این که اجرای بهتری نسبت به سایرین دارند وحدت منسجمی را برای کار گروهی ارائه می‌کنند.

تجمع آثار در ۹گالری از آستانهٔ در، تا انتها و حتی راهروها، پر کردن روزنه‌یی بیضی شکل که دریچهٔ تنفسی میان فضای داخلی و خارجی می‌باشد، قرار دادن تار عنکبوت میان دو اثر «نوریوکی هاراگوچی»[10] و «الکساندر کالدر»[11] مواجه شدن با سنگ‌های منقوش به ماهی در انتهای راهرو، کثرت آثار در گالری‌ها، مقیاس بزرگ شدن برخی از آثار و عدم تطابق آن‌ها با فضا (مانند قایقی که با عظیم‌تر شدنش ویژگی مفهومی آن عظیم‌تر نشد!) فضا مبدل به بازار مکاره‌یی شده که به‌زحمت از میان آن معنا و مفهومی می‌توان دریافت کرد. دقیقاً هویتی همچون موسیقی‌یی که از کاشی ۱۹ شنیده می‌شود، ادراک می‌شود. کلاژی معوج از باخ، قمر، روح‌انگیز و... که مجال گوش سپردن به هیچ کدام را به ما نمی‌دهد... □

... وقتی امواج صوتی ذهن صاف‌تر می‌شود صدایی می‌گوید:

مرغ افرنگ، شرح تقلید مختصر کن

پانوشت‌ها:

1. Installation
2. Performance Art
3. Happening
4. Conceptual
5. Joseph Beuys (1921-86)
6. Minimal
7. Post Minimal
8. Donald Judd (1928-94)
9. Dan Flavin (1933-96)
10. Noriyuki Haraguchi
11. Alexander Calder (1898-1976)